

## ◆ CAPÍTULO 9

### **La condición trágica en “El ángulo del horror” y “El lugar” de Cristina Fernández Cubas**

*Alonso Varo Varo*

Las creaciones literarias de Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar 1945) toman como fuente de inspiración los viajes, las memorias y las experiencias personales de su autora. Para la escritora barcelonesa, los viajes tienen evidentemente un lado asociado al deseo, al goce y a la aventura. El proceso de creación de sus cuentos y su literatura están íntimamente relacionados al “placer de habitar espacios a los que no se ha tenido acceso, rescatar ambientes, rememorar; viajar a donde no se ha ido nunca” (12). En sus relatos existe una dimensión del viaje vinculada a la exploración tanto de la identidad social, cultural y política, como del misterio del ser humano. En palabras de la escritora, “[p]ara mí el viaje tiene algo de iniciático siempre, pero no me atrevo a decir cuál es su influencia en la naturaleza humana, porque la naturaleza humana es un misterio cada vez mayor para mí y creo que no dejará de sorprenderme nunca” (en Beilin 142).

Si bien esta dimensión identitaria ha sido objeto de varios análisis por parte de la crítica, existe un vacío respecto al estudio del componente existencial que se deja entrever en los viajes y desplazamientos emprendidos por los personajes de las historias de Fernández Cubas. El presente análisis de los cuentos “El ángulo del horror” y “El lugar”, en torno a la noción de lo *unheimlich*, nos permitirá exponer la relevancia de la representación de la condición trágica de desarraigo del sujeto contemporáneo dentro del universo literario de la autora catalana.<sup>1</sup> Estos relatos, certeros a la hora de plasmar algunas de las principales angustias existenciales de su época, ejemplifican la afirmación del filósofo barcelonés Eugenio Triaś de que para el individuo posmoderno “la propia cotidianidad se ha vuelto trágica y lo trágico se ha vuelto habitual, familiar, radicalmente próximo” (*Los límites del mundo* 268). La tragedia de este sujeto se caracteriza por desconocer tanto el origen como el destino de su viaje vital; se encuentra “*in medias res*”, absolutamente

ignorante de su origen (en la existencia sin haber sido consultado ni decidido) y del fin” (Pérez-Borbujo 269). En última instancia, la esencia de la condición trágica se halla en la revelación de la falta de fundamento o la realización del fundamento-abismo sobre el que se construye la vida humana.

### **Lo *unheimlich***

A pesar de ciertas reticencias de Fernández Cubas a que su obra sea catalogada sencillamente como literatura fantástica, David Roas considera que, salvo excepciones en las que la crítica se ha aproximado con excesiva ligereza a sus textos, el término fantástico es el más adecuado a la hora de identificar la obra de la autora barcelonesa (Roas 42). El relato fantástico basa la producción del fenómeno de lo extraño en la perturbación del entorno familiar. La cotidianidad se convierte en requisito esencial y punto de partida para la introducción de lo extraordinario. Tanto personajes, como lector, se enfrentan a una realidad habitual y verosímil que repentinamente es asaltada por un evento inexplicable que subvierte los códigos hermenéuticos a través de los que desciframos la experiencia de lo real. Los cuentos de Fernández Cubas parten de situaciones triviales en las que se impone el ambiente más familiar y cotidiano. Cualquier lugar o circunstancia ordinaria es susceptible de ser asaltada por lo fantástico, produciéndose la consecuente desfamiliarización de esos espacios que, en principio, no tenían nada de insólitos.

El efecto que produce la intrusión de lo fantástico en el entorno familiar fue extensamente analizado por Sigmund Freud en su fundacional ensayo “Das Unheimliche” (1919). A pesar de que existen estudios precedentes como el del filósofo Friedrich Schelling, el psiquiatra Ernst Jentsch o el teólogo Rudolf Otto, no será sino a partir del ensayo de Freud que lo *unheimlich* se convierta en un término esencial para el estudio de lo fantástico. En palabras de Trías: “Freud, centra en una categoría antropológica lo que el romanticismo y el idealismo alemán pensaban todavía con categorías místico-especulativas” (*Lo bello y lo siniestro* 156).<sup>2</sup> La elaboración teórica de este término agrupa una multitud de significados latentes; sin embargo, cualquier descripción conceptual parece contener en su núcleo semántico la siguiente noción dada por Freud: lo *unheimlich* “sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2484). Tal efecto se produce cuando se disipan las fronteras entre lo familiar y lo extraño, lo real y lo que no lo es.<sup>3</sup>

Si bien la producción del efecto de lo *unheimlich* desde un punto de vista psicoanalítico guarda una especial relevancia dentro de la obra de Fernández Cubas, hay una dimensión existencial que ha pasado prácticamente

ignorada por la crítica.<sup>4</sup> En numerosos cuentos de la autora barcelonesa podemos ver cómo el encuentro con lo insólito no solo deviene en el extrañamiento de la esfera de lo familiar, sino que en última instancia desvela una dimensión más profunda asociada a la propia condición humana. En mi opinión, esta dimensión está relacionada con el desarraigo del sujeto contemporáneo y se aproxima a la concepción de Martin Heidegger de lo *unheimlichkeit*. Para Heidegger, la *unheimlichkeit* deja de ser una cualidad asociada a las cosas o a los acontecimientos para convertirse en una condición de la existencia. Lo inhóspito ya no hace referencia a una simple impresión que experimenta el ser humano, sino que se convierte en un rasgo trágico fundamental de su esencia.<sup>5</sup> Como veremos a continuación, este talante trágico esencial impregna la cosmovisión de cuentos como “El ángulo del horror” y “El lugar”. A su vez, se mostrará el papel fundamental que los viajes y desplazamientos de los personajes protagonistas de estas historias desempeñan en sus encuentros con lo inhóspito y en el develamiento de su condición de desarraigo existencial.

### **El ángulo del horror**

El desfondamiento del entorno familiar, con la consiguiente supresión tanto de los lazos de origen como de cualquier horizonte de retorno, y la consumación del destino trágico del protagonista son temas primordiales en “El ángulo del horror”. A pesar de las múltiples implicaciones que se derivan de la lectura de este relato que da título a la colección de cuentos publicada en 1990, la trama de “El ángulo del horror” es bastante simple. Carlos de dieciocho años regresa a casa después de cursar sus estudios en Inglaterra. Sus padres y sus dos hermanas Julia y Marta, están muy preocupados por el comportamiento apático que Carlos ha mostrado desde su vuelta. Si bien, en primera instancia, sus padres relacionan esta conducta con algún enamoramiento de juventud, su hermana Julia, con la que Carlos compartía una relación muy estrecha, permanece alerta ante el encierro sin causa aparente de su hermano. Julia—personaje que centraliza la narración en tercera persona—monta guardia alrededor del cuarto de su hermano, hasta que éste la deja pasar. Carlos le cuenta cómo un día durante su estancia en el extranjero tuvo un sueño en el cual vio su casa desde una perspectiva diferente y aterrador y, desde ese día, ese ángulo de percepción lo ha perseguido en todo lo que ve. No obstante, Carlos se sorprende de que puede mirar a Julia sin la distorsión que le produce ese ángulo del horror. Ante el comportamiento errático de Carlos, su familia comunica al joven la decisión de internarlo en un sanatorio. Carlos parece aceptar la decisión sin sobresaltos, marcha al

baño y de ahí vuelve a su dormitorio. Julia intuye lo que ha podido pasar y corre al dormitorio de su hermano donde lo encuentra tumbado en su cama exhalando su último aliento tras haberse tomado una sobredosis de medicamentos. La narración prosigue describiendo el horror que experimenta Julia al no poder percibir a su hermano directamente, sino a la muerte en sí misma y se da cuenta de que su visión ha sido contaminada por la misma perspectiva que afectó a su hermano. Julia huye despavorida y se encuentra con Marta, que le ofrece una mirada reconfortante pues a ella sí puede verla con normalidad; a pesar de ello, intuye de forma inmediata en los ojos de Marta que la pequeña adivina lo que le está ocurriendo, del mismo modo que ella intuyó lo que le pasaba a Carlos. El cuento acaba con la expectativa de una repetición en cadena de los eventos narrados.

A pesar de que el relato comienza con el regreso a casa de Carlos, podemos definir tres espacios diferentes a partir de los datos que aporta la narración. El primer espacio quedaría delimitado por el hogar familiar. La información que obtenemos por parte del narrador nos hace pensar en una familia equilibrada. El trato que se dispensan entre los miembros parece cordial y cariñoso, lo que sugiere la aparente fortaleza de este primer ámbito que representaría el nivel de lo familiar. Dentro de este espacio interior merece especial atención la relación de Carlos con su hermana Julia. Para Carlos, Julia, además de hermana, es amiga íntima y confidente. La profundidad de esta relación dentro del marco de lo familiar se deduce de los hechos pasados referidos por el narrador: “Carlos, como en otros tiempos, iba a hacerla partícipe de sus secretos, convertirla en su más fiel aliada, pedirle una ayuda que ella se apresuraría a conceder” (40). Julia, por tanto, representa el plano relacional más íntimo de Carlos y, por tanto, el último atisbo de lo familiar.

El segundo espacio queda determinado por un viaje de estudios a Inglaterra que supone la salida temporal del entorno familiar y el encuentro con lo extraño. Dado que los datos que nos llegan del narrador proceden de la perspectiva de Julia, es escasa la información que obtenemos sobre la experiencia de Carlos en el extranjero. Lo que sí sabemos es que durante dicha estancia Carlos ha cumplido dieciocho años, hecho que tiene importantes connotaciones en la obra narrativa de Fernández Cubas. Como señala David Roas, la infancia supone para la autora catalana un: “contexto idóneo para la vivencia de lo extraordinario, un período donde lo real y lo ‘fantástico’ se integran sin problemas y que termina abruptamente con la entrada en el mundo adulto (previo paso por la adolescencia), concebido como el espacio de la racionalidad, la verosimilitud y el orden. El abandono de la infancia supondría, de ese modo, el triunfo de la lógica y la derrota de lo irreal” (54). Las etapas de transición vitales son fronteras donde se unen los hábitos del pasado y las exigencias biológicas y normativas de un futuro en ciernes. Esos

momentos fronterizos son fuente de confusión del individuo, cuyo mundo íntimo sufre habitualmente importantes cambios. Crecer supone abandonar el mundo conocido y lanzarse a una nueva y extraña realidad.

El último de los espacios principales vuelve a ser la casa familiar, pero en esta etapa de regreso a casa, el protagonista, a diferencia del hogar original, se encuentra con un entorno totalmente cambiado que le resulta ajeno: “Era la casa, la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella” (42). Si bien el escenario original no ha cambiado demasiado, sí lo ha hecho la perspectiva con la que lo hace el observador y todo lo que no hacía mucho le resultaba familiar ahora lo percibe extraño. En su primera impresión tras la vuelta a casa, Carlos manifiesta un comportamiento insólito que pone en alerta a su hermana Julia:

Carlos se había quedado ensimismado contemplando la fachada de la casa como si la viera por vez primera. Tenía la cabeza ladeada hacia la derecha, el ceño fruncido, los labios contraídos en un extraño rictus que Julia no supo interpretar. Permaneció unos instantes inmóvil, mirando hacia el frente con ojos de hipnotizado. (37)

La clave del extraño comportamiento de Carlos se halla en un ángulo que revela lo inhóspito escondido tras la aparente cara de lo familiar y lo cotidiano: “Es un ángulo —continuó—. Un extraño ángulo que no por el horror que me produce deja de ser real. . . Y lo peor es que ya no hay remedio. Sé que no podré librarme de él en toda la vida. . .” (43).<sup>6</sup> Bajo los efectos de esta experiencia radical, Carlos se encierra en la oscuridad de su dormitorio —última esfera de lo familiar— y busca, en un desesperanzado intento, encontrar la complicidad de su hermana. La intimidad que comparten los hermanos, forjada a través de los secretos, confidencias y experiencias compartidas, va a ser puesta a prueba por los eventos que han transformado la conciencia de Carlos. Si bien el joven reconoce su necesidad de comunicación, no muestra demasiadas esperanzas a la hora de ser capaz de comunicar a Julia la realidad inefable que se le ha revelado: “Sé que no vas a entender nada de lo que te pueda contar. Pero necesito hablar con alguien” (40). En contraste, Julia muestra una disposición absoluta a la hora de comprender qué eventos han sido capaces de desestabilizar y distanciar a su hermano: “Dispuesta a registrar atentamente todo cuanto él decidiera confiarle, sin atreverse a intervenir, sin importarle que le hablara en un tono bajo, de difícil comprensión, como si temiera escuchar de sus propios labios el secreto motivo de su desazón” (40).

Sin embargo, a medida que somos testigos del diálogo entre los hermanos, y dado que la narración se centra en la perspectiva de Julia, se aprecia un lapsus en el que la joven:

Encendió el arrugado cigarrillo que sostenía aún en la mano, aspiró una bocanada de humo, y sintió algo áspero y ardiente que le quemaba la garganta. Al escuchar su propia tos se dio cuenta de que en la habitación reinaba el más absoluto silencio y que debía de hacer ya un buen rato que Carlos había dejado de hablar y que ella se había entregado a estúpidas elucubraciones. (42)

Julia no solo ha sido incapaz de cumplir sus intenciones de escuchar imparcialmente a su hermano, sino que muestra además síntomas de incomodidad ante la compañía de éste. Repentinamente, la chica es favorable a la opinión de sus padres de que Carlos necesita atención médica y elabora una excusa que le permita salir precipitadamente de la habitación. La comunicación íntima no solo falla a nivel verbal, sino que las expresiones y las miradas resultan indescifrables para los hermanos. Inclusive la comunicación visual es imposible porque únicamente se produce unidireccionalmente; Carlos se oculta todo el tiempo “tras unas opacas gafas de sol” (35). Aunque el joven afirma exultante que a ella puede verla sin ser afectada por el ángulo del horror, este hecho no evita el fracaso de la comunicación íntima entre hermanos. A diferencia de lo que sucedía cuando eran pequeños —época en la que ambos se contaban: “en secreto las incidencias del verano en el tejado, como siempre, con los pies oscilantes en el extremo del alero” (37)—, la experiencia liminal de Carlos malogrará la complicidad entre hermanos. Así, mientras que, en la infancia, la intimidad compartida por ambos les salvaba del vértigo al abismo —representado en los pies suspendidos por encima del vacío—, la ausencia de comunicación íntima dejará desvalido a Carlos que cumplirá su trágico destino.

La muerte en “El ángulo del horror” representa para Julia la pérdida de la inocencia y el tránsito a la edad adulta, pero también es la vía por la que la nada entra en el dominio de la vida. El secreto de la inefable perspectiva de Carlos queda desvelado en el descubrimiento del ángulo por parte de Julia. Ante el cuerpo inerte de su hermano, Julia comprende por primera vez lo que es la muerte: “Veía a la Muerte, lo que tiene la muerte de horror y de destrucción, de putrefacción y abismo. Porque ya no era Carlos quien yacía en el lecho, sino Ella, la gran ladrona, burdamente disfrazada con rasgos ajenos” (46). Rosemary Jackson señala que la muerte es la expresión más pura de lo

*unheimlich*, pues muestra nuestra oculta carencia de ser (68). Una vez adquirida la percepción que ofrece el ángulo del horror, Julia es capaz de advertir la intrusión del reino de la muerte bajo la falsa máscara de la vida. Según Jessica Folkart, Julia reconoce a la muerte como la otredad dialógica de la vida (212). No obstante, considero que el descubrimiento de este ángulo va más allá de una mera dicotomía entre vida y muerte y apunta al extrañamiento absoluto del dominio existencial a través de la intromisión de la nada. Como afirma Fernando Pérez-Borbujo, en su estudio sobre la filosofía de Trías: “La muerte orgánica, la muerta total está inoculada en el alma misma del ser” (46). La percepción contaminada de Julia se hace evidente no solo al ver el cadáver de su hermano, sino también al percibir las facciones de su padre como “si una calavera hubiese sido maquillada con chorros de cera” (221), o a través de la repugnancia que le provoca el contacto con su madre. Del mismo modo que le ocurriera a Carlos con Julia, antes de que ésta descubriera el ángulo del horror, solo Marta permanece ajena a la siniestra perspectiva. En última instancia, el ángulo del horror posibilita la súbita realización de nuestra condición de desarraigo a través de la intromisión de la nada en la existencia. Bajo esta perspectiva, solo la mirada infantil parece estar a salvo de la súbita transformación de lo familiar en inhóspito.

### El lugar

La intrusión de la nada dentro del dominio de lo existente constituye también uno de los motivos principales del relato “El lugar”. Perteneciente a la colección *Con Agatha en Estambul* (1994), “El lugar” es un cuento paradigmático a la hora de mostrar la condición trágica del sujeto contemporáneo y su lucha por encontrar un hogar al que enraizarse. En este cuento, cuyo título de la historia está intrínsecamente asociado a la idea de lo *unheimlich* (Vosburg 69), el narrador nos introduce a los eventos que acontecen desde el día de su boda hasta varios meses después del inesperado fallecimiento de su esposa. Apenas transcurridas tres horas desde la boda, el narrador relata cómo su esposa Clarisa parecía haber sufrido una transformación sorprendente. Clarisa, de quien se esperaba por su “mezcla de dulzura y tenacidad, de suavidad y firmeza” que consiguiese lo que se propusiese tanto en la vida como en el trabajo (299), parecía haber optado por convertirse en “un ama de casa ejemplar” (300). Tras el casamiento, Clarisa se había adaptado tanto al entorno de su casa, que el narrador tenía la extraña impresión de que su esposa se había confundido con él (300). A pesar de que el narrador cree que esta actitud de entrega a los quehaceres domésticos será pasajera y que pronto su esposa volverá a interesarse en el mundo y sus estudios, Clarisa le informa de su decisión de dejar

la universidad. El extremismo de la conducta de la mujer, quien en palabras del narrador parecía haber “abrazado una nueva religión, unas normas de vida a las que se aferraba con la fuerza de una conversa” (300), se evidencia en la razón tras su decisión de no tener hijos, pues ello supondría dar entrada a un intruso que rompería la armonía de sus vidas. Una vez hallado su *lugar*, Clarisa se convierte en guardiana de este epicentro simbólico que gobierna el sentido de su existencia y más allá del cual acecha el abismo:

*El lugar*, para Clarisa, era algo semejante a un talismán, un amuleto; la palabra mágica en la que se concretaba el secreto de la felicidad en el mundo. A veces era sinónimo de “sitio”; otras no. Acudía con frecuencia a una retahíla de frases hechas que, en su boca, parecían de pronto cargadas de significado, contundentes, definitivas. Encontrar el lugar, estar en su lugar, ponen en su lugar, hallarse fuera de lugar. . . No había inocencia en su voz. Lejos del lugar —en sentido espacial o en cualquier otro sentido— se hallaba el abismo, las arenas movedizas, la inconcreción, el desasosiego. (301)

Una vez definido el espacio de partida —*heimlich*—, tienen lugar los primeros desplazamientos fuera de este hogar. Los viajes no suponen el cruce de fronteras hacia países exóticos o aldeas perdidas. El encuentro con lo extraño se produce a través de pequeños itinerarios fuera del núcleo familiar. Un desplazamiento a una localidad cercana resulta en el avistamiento del cementerio en el que se halla el panteón familiar del narrador. A pesar de que el narrador declara que su esposa y él nunca hablaban de sus familias, a partir de este momento, comienza a contar asiduamente detalles sobre los orígenes de su árbol de familia. Los relatos del narrador sobre el esplendor de los tiempos pasados de su linaje, derivará en una visita al cementerio que supondrá un punto de inflexión en la vida de ambos. A diferencia del insensato goce del hombre a la hora de relatar los orígenes del panteón familiar —condición testamentaria de la tiránica tía Ricarda—, Clarisa se muestra compungida y silenciosa. Solo en el creciente estado de desasosiego de Clarisa, el narrador cae en la cuenta de las viejas heridas que estaba resucitando en la mente de su esposa:

En aquel absurdo deseo de mostrarle antiguos esplendores o contarle anécdotas e historias de familia, no había logrado otra cosa que enfrentarla a lo que ella carecía. Recuerdos, familia, ni siquiera una lista de



nombres grabados en las frías losas de un panteón ridículo y grotesco. Miré a Clarisa y le acaricié el cabello. Se diría que había perdido pie, que, por primera vez en su vida, se hallaba desorientada. (309)

Clarisa, que siempre se había mostrado reacia a hablar de sí misma y su pasado, había perdido a sus padres a edad temprana, quedando al cuidado de una tía lejana. A diferencia del marcado acento que la estirpe tiene en la vida de su esposo, simbolizada en la fastuosidad del panteón y en la indisolubilidad del lazo que representan los apellidos familiares, Clarisa, que carece de la más mínima ligazón familiar, parece que estuviera condenada “al vacío existencial, a convertirse en un ser anacrónico y, por lo tanto, fuera de lugar” (Mondragón 96).<sup>7</sup>

Friedrich Nietzsche afirma que, cuando la falta absoluta de sentido se hace presente en el dominio del existir, el nihilismo está ya ante la puerta (*El nihilismo* 5). Éste, el más siniestro (*unheimlich*) de todos los huéspedes, nos recuerda que, bajo todos los esfuerzos por construir nuestro hogar, subyace un desarraigo radical. El paradigma arquitectónico de la analogía nietzscheana parece estar presente en cuentos como “El ángulo del horror” y “El lugar”. En “El ángulo del horror”, Carlos, en su vuelta a casa tras un viaje de estudios, queda hipnotizado ante el aspecto extraño que percibe en la fachada de su casa. La visión de Carlos, afectada por la intrusión de la muerte y la nada en su existencia, revela la inhospitalidad latente tras la apariencia acogedora de la arquitectura del hogar. Por su parte, en “El lugar”, el evento que precipita la disolución del hogar de Clarisa será el encuentro con el panteón familiar del narrador. Esta edificación funeraria, testigo material de los lazos de una estirpe y de la muerte, simboliza el revés del hogar de los personajes. La monumentalidad fúnebre del panteón representa la materialización de la nada en el dominio de la existencia. En ambos relatos, la nada, de modo similar al siniestro huésped de la sentencia nietzscheana, merodea por los contornos familiares de los personajes, provocando el inmediato extrañamiento del hogar de partida. La experiencia trágica de los personajes de Fernández Cubas reproduce la experiencia de desarraigo metafísico del sujeto posmoderno: “Just where we thought we were at home, there is a radical homelessness: ‘Nihilism, the most uncanny of all guests, is standing at the door’” (Mugerauer 87). (Justo cuando pensábamos que estábamos en casa nos encontramos con un desamparo radical: “el nihilismo, el invitado más extraño, está en el umbral”).

La visita al panteón no solo supondrá para Clarisa la reapertura de las heridas que marcan la falta de vínculo con un lugar de origen, sino que además “[e]lla, que tan feliz se encontraba en la vida, había pensado de pronto en la inevitabilidad de la muerte” (310). Si la casa representa, su centro vital, el panteón y su arquitectura funeraria son el signo de la otredad superlativa de la

muerte y la nada. A través de esta intromisión de la nada en la existencia, Clarisa comienza a mostrarse agitada e indispuesta y pierde el suelo reconfortante que le ofrecía su hogar.<sup>8</sup> María Gabriela Rebok declara que “es justamente en el afán por lo familiar y lo propio que irrumpe lo *unheimlich*. En consecuencia, el abrirse camino del hombre se desenmascara como errático, sin lugar fijo” (653). Clarisa, que había hecho de su vida una búsqueda perpetua de ese *lugar* del que dotar sentido a su existencia, vuelve a experimentar el vértigo de quien percibe el abismo de su condición. La muerte, máximo exponente de lo inhóspito, se convierte en la nueva obsesión de Clarisa, quien ante el poder de la nada a la hora de deshacer lo familiar, traslada la búsqueda de un nuevo hogar —sin fisuras— al terreno de lo sobrenatural: “Ayer, de repente —dijo imitando mi tono despreocupado—, me imaginé muerta, entrando en un panteón repleto de desconocidos, como una intrusa. . . Ya sé que es una tontería. Pero me vi desarmada, sola. . . Un volver a empezar, ¿entiendes?” (312–313). Tras la promesa de su esposo de que en el caso improbable de que ella muriera antes, él oficiaría de cicerone ante sus familiares, Clarisa se entrega a una actividad frenética con el propósito de recuperar un cierto sentido de cotidianidad. La protagonista, que había mostrado una extraordinaria salud hasta el momento, muere inesperadamente, víctima de una enfermedad tenaz y fulminante.

A partir de la muerte de Clarisa, la ambigüedad propia de los relatos fantásticos se instala en el relato. La primera señal procede de las extravagantes acciones con las que el protagonista despide a su esposa. El narrador introduce en el ataúd de su esposa una serie de objetos —desde frutas, hasta una polvera de plata, pasando por un reloj y hebras de hilo— que deben servir como mediadores en el tránsito de su esposa al dominio de la muerte. Mientras el protagonista afirma que solo se trata de un juego infantil en el que los objetos depositados no cumplen otro fin que “el de un simple acto de amor, un símbolo, una interpretación fiel de las angustias y fantasías de Clarisa” (318). Éste es precisamente el momento en el que el protagonista hace suyas las fantasías de Clarisa como medio para combatir el vacío de su ausencia. El narrador declara que “[l]a casa sin Clarisa carecía de sentido” (318), cayendo en un profundo estado de melancolía. Bajo ese estado de afectación, comienza a soñar con su esposa. En la oscuridad de estos sueños, reconoce la silueta y la voz de Clarisa y se propone ayudarla en su tránsito al dominio de la muerte. La noche se convierte para el hombre en sinónimo de encuentro con su esposa, ansiando que pase cada día para volver a reunirse con ella en sueños. Aunque en un principio el protagonista dice no dudar de la naturaleza onírica de tales encuentros, se da cuenta de que progresivamente los sueños toman un camino ajeno e inesperado, que da muestras del extraño dominio en el que divaga Clarisa. El narrador, quien había incitado a Clarisa a hacer uso de las

ofrendas, es informado por su esposa de que, en su nueva *casa*, el panteón, no rigen las mismas leyes. La tiránica tía Ricarda allí no es más que una criada, y los Miró Miró, quienes eran conocidos por su humanidad, son los más infames del panteón. A medida que Clarisa se va aclimatando y acepta su muerte, se va haciendo más y más ajena a su esposo, hasta el punto de que éste llega a la evidencia de que desde su mundo no podía ayudarla en nada (322). Las últimas palabras de Clarisa a su esposo, indicándole que no había razón para que se preocupara de ella, seguidas por una carcajada estridente, marcan el extrañamiento definitivo entre la pareja.

Transcurridos ya tres meses desde la muerte de Clarisa, el narrador decide vender su piso y mudarse a un nuevo apartamento. Antes de dar este paso, pide un favor al doctor que asistió a su esposa en el lecho de muerte. El protagonista, que había convertido al médico en albacea de su testamento, le insta que el día de su muerte introduzca una serie de objetos en su ataúd del mismo modo que él hiciera en el funeral de Clarisa. A pesar de que el protagonista había afirmado que se trataba de un acto de amor hacia su esposa, éste no tiene dudas de que el doctor “no había accedido a mi solicitud por bondad, respeto, por comprensión ante un homenaje, un rito, ante la extravagancia excusable de un viudo desconsolado”, sino que había penetrado de lleno en su obsesión y su suplicio (327). La obsesión de Clarisa se había convertido en suya, y, como Clarisa parecía haber encontrado su *lugar*, él, desde ese mismo momento, haría todo lo posible por asegurarse el suyo (327).

María Jesús Orozco Vera afirma que, dentro de la colección de relatos *Con Agatha en Estambul*, Clarisa es el único personaje capaz de descubrir su personalidad más auténtica, a pesar de que este aprendizaje tenga lugar tras su muerte. Resulta curioso cómo un sector importante de la crítica, bajo las premisas definitorias del género fantástico, no ha dudado en dotar al plano onírico del protagonista de la misma entidad que su realidad cotidiana. Si bien el narrador nos señala su estupefacción ante las aparentes reglas propias del dominio onírico en el que habita Clarisa, en mi opinión, esta circunstancia es producto del paulatino extrañamiento que sufre el protagonista respecto a lo que era su hogar.

La intrusión de la muerte en el dominio vital se convierte en una de las principales claves hermenéuticas de nuestro análisis. La muerte que, como aclara Peregrina Pereiro, “en este relato carece de una dimensión religiosa que aporte trascendencia” y “equivale simplemente a un no-lugar, al vacío” (98), actúa como catalizador en el aprendizaje de los protagonistas sobre nuestra condición de desarraigo. La carencia de origen se traduce para Clarisa en una obsesión: la búsqueda de un hogar. El panteón se convierte para la mujer en el reverso trágico e inhóspito de su hogar. La intromisión de la muerte, exponente máximo de lo *unheimlich*, provoca la descomposición del *lugar*

—*heimlich*— que tanto le había costado construir. De modo similar a Carlos en el “El ángulo del horror”, Clarisa se convierte, tras la súbita realización de su condición de desarraigo existencial, en exponente trágico, perdiendo inesperadamente la vida.

En cuanto al narrador, éste, a diferencia de su esposa, no carece de origen y visualiza en el panteón las huellas del pasado esplendoroso de su familia. No obstante, será a través de la sorpresiva muerte de Clarisa que el protagonista enfrente la disolución del suelo apacible del hogar. A diferencia de la lectura de Orozco Vera, la presente interpretación no se centra en la incesante búsqueda de un hogar por parte de Clarisa, sino en los sueños del protagonista como resultado del trauma de la muerte de su esposa y del contagio de la obsesión que la atormentaba. El apego del narrador a los sueños en los que aparece su esposa es prueba del duro proceso de aceptación de la muerte de ésta y del creciente extrañamiento del medio familiar. La aclimatación de Clarisa al nuevo entorno funciona como espejo de las etapas de duelo que atraviesa el protagonista.<sup>9</sup> La muerte provoca el extrañamiento que experimenta el protagonista tanto hacia su hogar como hacia los encuentros nocturnos con su esposa. A pesar de ello, el narrador llega a la determinación de que “en vez de evitar mediante somníferos apartarse del desasosiego de los sueños”, debe llegar hasta el final (324). La resolución del protagonista de sumergirse en la oscuridad hasta llegar al final trae reminiscencias de la concepción de la *noche* de Maurice Blanchot en su obra *El espacio literario* (1955). Según Blanchot, en la noche más absoluta, símbolo de la muerte, “todo desaparece. Es la primera noche. Allí se aproxima la ausencia, el silencio, el reposo, la noche; [...] el que muere va al encuentro de un morir verdadero” (147). Sin embargo, el espanto que supone mirar cara a cara al abismo de la muerte, genera visiones que están allí para ocultar y apaciguar el fantasma de la noche. Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche, los que la llenan con el espanto de pequeñas imágenes, la ocupan y la distraen fiándola, deteniendo el balanceo del eterno recommienzo. Eso está vacío, eso no es, pero se lo disfraza atribuyéndole la forma de un ser, si se puede se lo encierra en un nombre, una historia, un parecido (147).

El protagonista, que había generado toda una narración que le permitiese digerir la muerte de su esposa, solo será capaz de deshacerse de su presencia y aceptar la pérdida cuando se enfrente a los abismos de la noche más profunda. Poco después, el narrador será capaz de proseguir su vida, pero al igual que sucediera en “El ángulo del horror”, su visión ha sido contagiada por la obsesión de Clarisa.<sup>10</sup> La realización de esta condición de desarraigo pasará a formar parte del protagonista, que, a su vez, transmitirá su obsesión al doctor haciéndolo participe de su pesadilla y suplicio.

## Conclusión

Eugenio Trías considera que, entre las distintas maneras de viajar, el viaje de ida y vuelta del héroe protagonista al hogar corresponde a una *cultura dramática*. En el drama siempre hay una aventura de salida de lo familiar. Sin embargo, independientemente de las dificultades enfrentadas, hay vuelta al hogar. La partida desde el punto de origen supone la pérdida del centro de gravedad del protagonista. No obstante, “al extravío sucede el retorno, al viaje por la alteridad, la vuelta a la identidad, a la pérdida del hogar, el paulatino reconocimiento de aquel largo camino que reconduce a la patria propia” (*Drama e identidad* 179). Tras su peripecia viajera, el héroe puede disfrutar del asentamiento y reposo en el refugio familiar. Para Trías, el talante dramático cumple su entelequia en esta culminación y gratificación del deseo del héroe, que, por fin, goza de este hogar de tintes paradisiacos. Con esta vuelta a casa, el protagonista recupera el sentido vital, además de renovar y fortalecer sus lazos con el linaje familiar que le proporciona un núcleo identitario. El drama es, en palabras de Trías, aquella “migración o aquel viaje —metáfora del recorrido vital— que conduce al individuo a través de extravíos y vagabundeos, al hogar que le concede nombre e identidad” (*Drama e identidad* 146).

La modalidad dramática de viaje, con sus certeros fundamentos, dista de ajustarse a la cosmovisión que subyace tras los cuentos analizados de Fernández Cubas, así como tampoco se aproxima a la cosmovisión actual —o, más concretamente, posmoderna— de la existencia. Bajo la episteme posmoderna se cuestiona el centro desde el que se impone ideológicamente el sentido y entran en crisis los grandes metarrelatos asociados a una historia universal. El espíritu crítico que caracteriza la modernidad resulta en la caída de cualquier garante de sentido metafísico. La deslegitimación de estas metanarraciones supone la ruptura de la certidumbre ontológica y la abolición de cualquier fundamento trascendental que sustentara el estatuto de realidad y verdad. Como ya adelantaron las vanguardias artísticas, la percepción de una realidad ordenada racionalmente queda sentenciada. El mundo pasa a percibirse de un modo confuso y declinante. La ausencia de fundamento (*Ab-grund*) revela no solo el abismo que se ocultaba tras la ficción reconfortante de una realidad consistente, sino también la condición trágica de la existencia humana. Toda certeza aportada por fundamentos de naturaleza metafísica o trascendental es sustituida por un relativismo categórico en el que el individuo se aproxima sin anclajes al límite del abismo.

De esta manera, si a la *cultura dramática* le corresponde un héroe capaz de enfrentarse a lo desconocido y aun así triunfar en la construcción uniforme de su identidad, al héroe de nuestra cultura le falta el principio fundamental capaz de relacionar todas las experiencias y unificarlas en un todo. La falta de

fundamento provoca que el sujeto posmoderno carezca de un centro unificador a partir del cual poder emprender un viaje seguro por la existencia. Tal y como señala Claudio Magris, al sujeto postmetafísico “cada causa lo remite a un antecedente y así hasta el infinito, en un aviso de infundamentación. Todo fundamento es engañoso y claudicante, es el mar sin fondo de la vida, en el cual se cae en el acto mismo de nacer” (14). Según Trias, esta modalidad de viaje, que implica “el descentramiento radical del hogar, del punto de partida y de retorno, el extravío radical, el ‘punto crítico’ expresivo de un ‘horizonte de no retorno’” (*Filosofía del futuro* 158), es la correspondiente a una *cultura trágica* como la nuestra.

Tanto “El ángulo del horror” como “El lugar” encajan perfectamente en esta segunda tipología de viaje. Ambos relatos son paradigmáticos a la hora de mostrar el desvelamiento de la condición trágica del sujeto contemporáneo. En ellos podemos ver cómo el encuentro con lo *unheimlich* no solo resulta en el extrañamiento del hogar familiar, sino también en el reconocimiento del desarraigo existencial de sus personajes. Los sujetos de estas historias quedan profundamente conmocionados ante la súbita realización de su indigencia existencial. La confrontación de los personajes con lo extraño y con ese superlativo de lo inhóspito que representa la nada los expulsa de la ilusión del hogar. A través de esta experiencia se descubre el fundamento en abismo sobre el que se construyen sus vidas. El horror de Carlos bajo esa percepción que muda lo hogareño en extraño y el espanto de Clarisa ante la intromisión de la muerte en ese lugar familiar que tanto le había costado construir, escenifican el desencuentro con un origen que se concebía estable. La ausencia de un lugar de origen en el que perpetuar el linaje implica la completa desestabilización del sostén sobre el que se construyen las identidades de estos personajes.

Trias afirma que el héroe de la cultura trágica a lo largo de su periplo vital ha erosionado tanto su identidad que el personaje puede quedar convertido en fantasma o máscara (*Drama e identidad* 82). Tanto Clarisa, que tras su muerte se convierte en una imagen errante y fantasmagórica en búsqueda de hogar, como Carlos, cuya cara aparece retratada en las páginas finales como una máscara bajo la que se esconde la muerte, son casos ejemplares de esta tipología de héroe. Asimismo, “El ángulo del horror” y “El lugar” coinciden a la hora de centrar la perspectiva narrativa, ya sea en primera o tercera persona, en un familiar de la víctima. La realidad que contemplan sus seres queridos solo se les revela a partir de la muerte de éstos. De esta manera, los personajes testigo se convierten a su vez en herederos de la cultura trágica. Bajo esta nueva cosmovisión, descubren la junción anárquica, sin delimitaciones claras, entre la vida y la nada. La percepción de que la nada ha penetrado en la fibra de lo real hasta el punto de yuxtaponerse con lo vital, termina por arrojarlos al desamparo más trágico. La aparente estabilidad de lo hogareño se derrumba

ante sus ojos, manifestándose la imposibilidad de llevar a cabo un viaje de ida y vuelta por la existencia.

## NOTAS

1. La complejidad semántica de lo *unheimlich* ha derivado en la proliferación de términos en otras lenguas que tratan de captar el sentido del vocablo alemán. Este fenómeno ha desembocado en una variedad de traducciones que generalmente condensan un determinado aspecto del concepto original. Debido a la naturaleza de mi análisis, y la necesidad de hacer hincapié en el valor semántico que se refiere directamente al hogar y a la pérdida de éste, me he decantado por utilizar el término *unheimlich* por encima de cualquiera de sus traducciones al español. En ocasiones, he optado por incluir términos como ‘lo inhóspito’, ‘lo insólito’ y ‘lo extraño’ por ser términos semejantes en este sentido.
2. El renombre de Freud como pensador y el hecho de ser el primer análisis exhaustivo sobre el fenómeno de lo *unheimlich*, convierten al ensayo “Das Unheimliche” en un punto de inflexión en el estudio de esta categoría. Si bien podemos considerar las primeras décadas del siglo XX como la etapa de preconceptualización de lo siniestro, no será hasta bien entrada la década de los 60 que se inicia un período de intenso análisis sobre este fenómeno y nuevos significados serán incorporados a las elaboraciones de Freud.
3. Freud, en un análisis etimológico exhaustivo de la palabra alemana *heimlich*, llama la atención sobre la ambigüedad de sus diversos significados. El vocablo *heimlich* pertenece a dos líneas semánticas que, sin llegar a ser contradictorias, pasan a incorporarse al campo de significación de su opuesto. Por un lado, *heimlich* significa hogareño, doméstico, familiar, cotidiano. Por otro lado, lo familiar, a medida que se hace más íntimo, termina por convertirse gradualmente en espacio de lo clandestino y lo misterioso, llegando a representar algo secreto, oculto, disimulado, confidencial. En cuanto a lo *unheimlich*, vocablo designativo del efecto inquietante que deshace lo familiar y cotidiano, será contrario únicamente a la primera de las acepciones de lo *heimlich* y análogo a la segunda de ellas. Esta dualidad semántica cohabita en una de las definiciones dadas por el pensador austriaco, según la cual lo *unheimlich* es algo familiar que ha sido reprimido. En el momento que se desvela aquello que debía permanecer oculto, tiene lugar el efecto de lo *unheimlich* y la transformación de lo familiar en extraño.
4. Esta dimensión ha sido mencionada ligeramente por Katarzina Olga Beilin, quien afirma que en los cuentos de Cristina Fernández Cubas “lo insólito deja de ser una característica del género menor del arte popular convirtiéndose en una categoría ontológica y existencial” (128).
5. Como advierte María Gabriela Rebok en su estudio sobre el rasgo trágico en el pensar de Martin Heidegger, en *Ser y tiempo* se muestra ya este núcleo: la inhospitalidad

(*Unheimlichkeit*). La desazón que experimenta el sujeto surge de la experiencia de “el no ser albergado en su ser-en-el-mundo” (Rebok 640). La existencia queda atravesada por la extrañeza, padeciendo el despojo del suelo y paradero que representa el hogar. Según Heidegger, el tranquilo y familiar estar-en-casa es apenas uno de los modos de desazón del sujeto, mientras que: “El no-estar-en-casa debe ser concebido ontológico-existencialmente como el fenómeno originario” (211). Así pues, lejos de remitirse a un mero efecto del inconsciente, el término *unheimlichkeit* para Heidegger describe una condición existencial originaria de no-estar-en-casa en el mundo.

6. Esta perspectiva surge por primera vez en un sueño, experiencia que en Fernández Cubas representa un espacio colindante entre lo racional y lo irracional, y como ya mencioné anteriormente, durante un período de transición vital que representa el paso fronterizo a la vida adulta.
7. La inevitable influencia de la estirpe en la vida familiar del narrador se hace patente en el infructuoso intento de su padre por desligarse en lo posible de la codicia, la soberbia y el carácter irascible de los Roig-Miró. El padre suprime “el guión que unía los dos apellidos” para así convertirse “en un Roig a secas” (306). A pesar de ello, su madre, llamada Casilda Miró Roig, devolverá, irónicamente, el nefasto apellido al protagonista.
8. Otros relatos de Cristina Fernández Cubas donde la intrusión de la nada —bajo el tratamiento de una muerte carente de trascendencia— será fundamental en el extrañamiento del mundo de los protagonistas son “Mi hermana Elba”, “El legado del abuelo” y “La mujer de verde”.
9. En el espejo distorsionado de la muerte, el protagonista apremia a su esposa a que acepte su muerte, prueba de la disociación del dolor que le provoca el haberla perdido.
10. El protagonista asegura conocer el secreto de las siniestras carcajadas de su esposa (327).

## OBRAS CITADAS

- Beilin, Katarzina Olga. “Cristina Fernández Cubas: Me gusta que me inquieten”. *Conversaciones con novelistas contemporáneos*. Ed. Katarzina Olga Beilin. Londres: Tamesis, 2004. 127–147.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Fernández Cubas, Cristina. *Todos los cuentos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.
- Folkart, Jessica A. *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2002.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras Completas VII*. Trad. Luis López-Ballesteros de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera C. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.



- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos editora, 1986.
- Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Trad. María del Pilar Estelrich i Arce. Pamplona: Eunsa, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2012.
- Mondragón, Cristina. “‘El lugar’: amor y odio más allá de la muerte”. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel “Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas”. 17–19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 89–102.
- Mugerauer, Robert. *Heidegger and Homecoming: The Leitmotif in the Later Writings*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *El nihilismo: escritos póstumos*. Barcelona: Península, 1998.
- Orozco Vera, María Jesús. “Espacio e identidad: Con Agatha en Estambul, de Cristina Fernández Cubas”. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel “Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas”. 17–19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 161–171.
- Pereiro, Peregrina. *La novela española de los noventa: alternativas éticas a la posmodernidad*. Madrid: Pliegos, 2002.
- Pérez-Borbujo, Fernando. *La otra orilla de la belleza: en torno al pensamiento de Eugenio Trias*. Barcelona: Herder, 2005.
- Rebok, María Gabriela. “El rasgo trágico en el pensar de Martin Heidegger y su condensación en el paradigma de *Antígona*”. *Acta Fenomenológica Latinoamericana* 3 (2009): 637–657.
- Roas, David. “El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico”. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel “Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas”. 17–19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 41–60.
- Trias, Eugenio. *Drama e identidad*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía del futuro*. Barcelona: Ariel, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Los límites del mundo*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- Vosburg, Nancy. “Being Other in Another’s Place: Uncanny Adventures”. *‘Con Agatha en Estambul’. Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Newark: University of Delaware Press, 2005. 66–81.

---

Varo Varo, Alonso. “La condición trágica en ‘El ángulo del horror’ y ‘El lugar’ de Cristina Fernández Cubas”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 154–170. Web.